

Aunque la referencia sea tan evidente (y poco importa que el autor la reivindique una vez después de otra - en la película donde encarna al noble que se bate al lado de sus aldeanos - o la rechace - en sus entrevistas), Huston no para ahí. A través de la descripción de Francia a sangre y fuego, lo que más le llama la atención es una vez más la evolución de un destino individual.

Muere el feudalismo, tiembla la Iglesia y se conmueven los campesinos. Héron de Foix, en camino para encontrar la libertad y el mar, encuentra el amor y la muerte, y es su "Paseo" lo que interesa al autor. Las riquezas abstractas o desconocidas cuya necesidad presiente Héron: el mar que no ha visto nunca, la libertad que reivindica, la aventura que le atrae, su instinto profundo del momento que pasa le retardan constantemente el poder llegar a ellos. Y esto forma la parte descriptiva de la película, y aspecto de ~~frase~~ pintura al fresco. Soldados, peregrinos, titiriteros, místicos, se presentan a Héron. Cada vez que una realidad concreta se interpone entre él y su sueño, Héron se apodera de ella. Así, cuando está andando desde París, después de innumerables fatigas, se detiene cerca de unos comediantes, en las dunas. Es de noche. Y, de repente, oye, sin ver, ese mar que es su objetivo y promesa (sin verlo, como al final de la película en que oirá pero no verá a la muerte). Se levanta y se dirige hacia el mar. Finalmente a su alcance. Pero una mujer le para. Opone a la eternidad del océano la inmediata dulzura de sus caricias. Héron se inmoviliza en la duna y vuelve a la mujer. Y es porque se ha parado que Héron se enterará de lo que ha sucedido en el castillo de Dammartin y de su "Señora". Expresado de otro modo, es atreviéndose a distraerse de su búsqueda primera, atreviéndose a rehusar la realización de un voto teórico, que Héron será admitido a la revelación del amor y al desarrollo de su propia personalidad.

Pues, si Huston considera el contexto social como importante, en definitiva de lo que se preocupa es de estudiar ~~las~~ sus consecuencias sobre una conciencia particular. La película justifica las revueltas ~~que~~ de los campesinos y el autor se pone ~~tema~~ abiertamente del lado de ellos, tanto por medio de la pintura brutal de la represión (escena del descuartizamiento) como por las declaraciones del tío de Claudia (la parte que él representa). Pero la evolución de sus propios héroes, a la vista de estos acontecimientos, es lo que más le preocupa.

"PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE DE JOHN HUSTON"
Entonces se explican, En la flexible narración realista y perfectamente sobria, algunas grandes escenas-clave, cuya audacia, contenida, tiene un cierto lirismo,

Se producen

y aún puede decirse que reivindican el irrealismo. Las más importantes de estas escenas retienen nuestra atención. Por el amor de su "Dama" cuyo padre ha sido muerto por los campesinos, Herón acepta participar en una expedición represiva. Es más espectador que actor. Pero ~~xxx~~ en un momento dado y para defenderse a sí mismo, tiene que combatir con un joven campesino. Se mete de lleno en el triste juego ~~o~~ hasta perseguir y matar a su agresor. Entonces se da cuenta de lo que acaba de hacer, se baja del caballo, recoge al joven muerto, lanza a Claudia una mirada casi cargada de odio, y se marcha a lavarse y a llorar en un torrente cercano. Claudia le sigue. La común y simultánea toma de conciencia por parte de ambos es más determinante para su amor que para su posición social. En efecto, Claudia renuncia en ese momento a todos sus antiguos prejuicios y acepta el amor carnal de Herón. Se reúne con él. Apasionante en su decisión psicológica, esta secuencia lo es más aún por su puesta en escena. De repente, en el momento en que Herón mataba, Huston ha aislado a los personajes principales, olvidado la batalla, cambiado su ritmo, amortiguado los ruidos; solamente existen Herón y Claudia. Es la imagen que nos dice todo. Puesto que los dos jóvenes no cruzan ninguna palabra.

Más irrealista todavía, en el contexto histórico, la escena de la boda. Perseguidos, solos (los héroes de Huston son siempre unos marginados: aquí un estudiante de la Sorbona, una huérfana, un noble "renegado"), Herón y Claudia se han refugiado en un convento. Los religiosos no han querido casarlos, y luego, presintiendo la llegada del enemigo, no han dudado en abandonarlos. Claudia se acerca de un altar con la ~~muy púdica~~ intención de buscar una vela. Herón la sigue... Entonces Claudia improvisa su propia boda. Sin música, sin poemas, sin frases, este sacramento reinventado es de una púdica emoción. Es sobre todo impensable seiscientos años antes ~~de nosotros~~. Irrealismo histórico, subrayado por el diálogo. "Estamos unidos en nombre de Dios", dice Claudia. "Y en el nombre del amor", añade Herón.

Esta escena ^{demuestra la modernidad} ~~es demostrativa de lo que llama el modernismo~~ de Huston. Clásico a nivel de ~~escritura~~ ^{lenguaje}, color, enmarcación, diálogo, el estilo de Huston es moderno a nivel de la construcción, del ritmo, de la libertad con la cual se pasa de lo real a lo simbólico, del relato a la elipsis.

En esta búsqueda ^{de} dar un sentido a la aventura humana, ^{donde} Huston encuentra a ^{los} sesenta y cinco años, la más brillante de las respuestas dando al amor las mismas prolongaciones políticas y morales que se la dan sus contemporáneos de veinte años. ¿Se puede envejecer mejor?

Mireille Amiel

PASEO CON EL AMOR Y LA MUERTE

U.S.A. (1969)

Dirección: John Huston.

Guión: Dale Wassermann

Según la novela de Hans Koningsberger

Tomas de vistas: Ted Scaife.

Decorados: Wolfgang Pletzeman.

Música: Georges Delerue.

Trajes: Leonor Fini.

Producción: John Huston - Carter de Haven.

Interpretación: Angélica Huston, Assaf Dayan, Anthony Corlan, John Huston,

John Hallam, Robert Lang, Guy Deghy, Michael Gough, George Marcellx,

Anthony Nicholls.

DeLuxe Color. 90 mm.



SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR

BENALMADENA - COSTA DEL SOL - ESPAÑA

PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE"

de John Houston.

En la flexible narración realista y perfectamente sobria, se producen algunas grandes escenas-clave, cuya audacia, contenida, contiene un cierto lirismo, y aún puede decirse que reivindican el irrealismo. Las más importantes de estas escenas retienen nuestra atención. Por el amor de su "dama" cuyo padre ha sido muerto por los campesinos, Herón acepta participar en una expedición represiva. Es más espectador que actor. Pero en un momento dado y para defenderse a sí mismo, tiene que combatir con un joven campesino. Se mete de lleno en el triste juego hasta perseguir y matar a su agresor. Entonces se da cuenta de lo que acaba de hacer, se baja del caballo, recoge al joven muerto, lanza a Claudia una mirada casi cargada de odio, y se marcha a lavarse y a llorar en un torrente cercano. Claudia le sigue. La común y simultánea toma de conciencia por parte de ambos es más determinante para su amor que para su posición social. En efecto, Claudia renuncia en ese momento a todos sus antiguos prejuicios y acepta el amor carnal de Herón. Se reúne con él. Apasionante en su decisión psicológica, esta secuencia lo es más aún por su puesta en escena. De repente, en el momento en que Herón mataba, Huston ha aislado a los personajes principales, olvidado la batalla, cambiado su ritmo, amortiguado los ruidos; solamente existen Herón y Claudia. Es la imagen que nos dice todo. Puesto que los dos jóvenes no cruzan ninguna palabra.

Más irrealista todavía, en el contexto histórico, la escena de la boda. Perseguidos, solos (los héroes de Huston son siempre unos marginados: aquí un estudiante de la Sorbona, una huérfana, un noble "renegado"), Herón y Claudia se han refugiado en un convento. Los religiosos no han querido casarlos y, luego, presintiendo la llegada del enemigo, no han dudado en abandonarlos. Claudia se acerca a un altar con la intención de buscar una vela. Herón la sigue ... Entonces Claudia improvisa su propia boda. Sin música, sin poemas, sin frases, este sacramento reinventado es de una púdica emoción, Es sobre todo impensable seiscientos años antes. Irrealismo histórico, subrayado por el diálogo.

"Estamos unidos en nombre de Dios", dice Claudia.

"Y en el nombre del amor", añade Herón.

Esta escena demuestra la modernidad de Huston. Clásico a nivel de lenguaje, color, enmarcación, diálogo, el estilo de Huston es moderno a nivel de la construcción, del ritmo, de la libertad con la cual se pasa de lo real a lo simbólico, del relato a la elipsis.

En esta búsqueda suya para dar un sentido a la aventura humana, donde Huston encuentra a los sesenta y cinco años, la más brillante de las respuestas, dando al amor las mismas prolongaciones políticas y morales que se la dan sus contemporáneos de veinte años. ¿ Se puede envejecer mejor ?

Mireille Amiel.

PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE

passionnant aboutissement de ce qu'on pourrait baptiser la tétralogie bourgeoise, conjugale et adultérine de Claude Chabrol. JUSTE AVANT LA NUIT confirme bien cette partie de l'œuvre comme la plus forte psychologiquement et sociologiquement, la plus tendue dramatiquement, en même temps que la plus superbement dépouillée et dominée cinématographiquement. Conjonction qui n'est le fait que des plus grands.

Guy BRAUCOURT.

JUSTE AVANT LA NUIT

France-Italie (1970-1971).

Réalisation : Claude Chabrol.

Scénario et dialogues : Claude Chabrol, d'après le roman de

Edward Atiyah, « The thin line » (1951), paru en France sous le titre « L'Étau », dans la collection « Panique » de Gallimard (1963).

Prises de vues : Jean Rabier.

Musique : Pierre Jansen.

Décors : Guy Littaye.

Production : Films La Boétie (André Génovès) et Cinegai (Rome).

Interprétation : Michel Bouquet, Stéphane Audran, François Périer, Dominique Zardi, Henri Attal, Jean Carmet, Paul Temps, Daniel Lecourttois, Celia, Patrick Gillot, Brigitte Perin, Clelia Matania, Marina Ninchi, Anna Douking.

Eastmancolor.

PROMENADE AVEC L'AMOUR ET LA MORT

LOVE, PEACE, AND FREEDOM

DU FAUCON MALTAIS en 1941, jusqu'à PROMENADE AVEC L'AMOUR ET LA MORT, en 1968, Huston n'a pas cessé d'illustrer, en de superbes histoires, le même propos. Son goût du récit, du spectacle, lui fait choisir des situations variées et pittoresques où il joue tour à tour des dépaysements du temps et de l'espace. Mais, toujours, il chante la même aventure individuelle, la même quête de l'absolu, la même découverte de la liberté, de l'inutilité de la mort, et de l'absence de Dieu.

PROMENADE AVEC L'AMOUR ET LA MORT, a curieusement dû attendre deux ans pour qu'un distributeur français veuille bien se charger de lui. Encore le succès du film, tant à Hyères qu'à la Semaine Positif, a-t-il dû être l'argument

décisif. On s'étonne d'une si longue hésitation, qui ne s'explique que d'une façon : profondément moderne dans son esprit et dans sa construction, le film ne sacrifie en rien à la mode. Il a les abords limpides du récit historique et paraît presque banal sous le raffinement des costumes, la beauté des paysages, la sobriété des évocations, et la rigueur de son histoire d'amour.

Et cependant, il apparaît très vite que Huston s'est mis tout entier dans son film, qui « colle » parfaitement aux circonstances sociales de 1968, année du tournage. Et il serait sot de ne voir qu'un hasard dans sa présence (il incarne le seul personnage du film qui explique ce qu'il vit), et dans celle de sa propre fille,



l'héroïne principale, la très « contestataire » Claudia de Saint-Jean.

1358 : Guerre de cent ans. Effondrement de la féodalité. Découverte des impostures de la civilisation occidentale. La noblesse protectrice est devenue affameuse. L'Eglise s'est enlisée dans l'horreur moyenâgeuse de la chair et donne naissance à toutes les hérésies. Les valeurs reconnues de la littérature et de la morale s'effondrent. Par exemple, le mythe de l'amour platonique qui, chez Claudia, ne résistera pas à la découverte de la simple vie. Les premières jacqueries, même si elles vont échouer, et dans la plus sanglante des répressions, sont l'annonce de grands bouleversements. Elles sont le fait de quelques paysans de l'Île-de-France, mais elles témoignent d'une véritable maladie de la civilisation. Six cent dix ans plus tard, d'autres

émeutes sonneront d'autres glas.

Si évidente que soit la référence (et peu importe que l'auteur tour à tour la revendique — dans le film où il incarne le noble se battant aux côtés des paysans — et la refuse — dans ses entretiens), Huston ne s'en tient pas là. A travers la description de la France à feu et à sang, ce qui le retient c'est une fois de plus l'évolution d'un destin individuel.

Meurre la féodalité, et tremble l'Eglise et s'émeuvent les paysans. Héron de Foix, parti pour trouver la liberté et la mer, rencontre l'amour et la mort, et c'est sa « promenade » qui intéresse l'auteur. Les richesses abstraites ou inconnues dont Héron pressent la nécessité : la mer, qu'il n'a jamais vue, la liberté qu'il revendique, l'aventure qui l'attire, son instinct profond du moment qui passe lui en retarde constamment l'accès. D'où la partie descriptive du film,

son allure de fresque. Soldats, pèlerins, bateleurs, mystiques, s'offrent à l'appréhension immédiate de Héron. Chaque fois qu'une réalité concrète s'interpose entre lui et son rêve, Héron s'en empare. Ainsi, alors qu'il marche depuis Paris, après maintes fatigues, s'arrête-t-il auprès de comédiens, dans des dunes. C'est la nuit. Et, tout d'un coup, il entend, sans la voir, cette mer qui lui est but et promesse (sans la voir comme à la fin du film où il entendra, mais ne verra pas, venir la mort). Il se lève et se dirige vers la mer. Enfin à sa portée. Mais une femme l'arrête. Elle oppose à l'éternité de l'océan, l'immédiate douceur de ses caresses. Héron s'immobilise sur la dune et se retourne vers la femme. Et c'est parce qu'il s'est arrêté, qu'Héron apprendra ce qu'il est advenu du château de Dammartin et de sa « Dame ». Autrement dit, c'est en osant se distraire de sa première quête, en osant refuser la réalisation d'un vœu théorique, qu'Héron sera admis à la révélation de l'amour et à l'épanouissement de sa propre personnalité.

Car, si Huston considère le contexte social comme important, il ne se soucie en définitive que d'en étudier les implications sur une conscience particulière. Le film justifie les « jacqueries » et l'auteur prend ouvertement parti, tant par la peinture brutale de la répression (scène de l'écartellement), que par les déclarations de l'oncle de Claudia (qu'il joue). Mais l'évolution de ses propres héros, à la vision de ces événements, est bien ce qui le préoccupe.

Alors s'expliquent dans la souple narration réaliste, et parfaitement sobre du film, quelques grandes scènes-clefs, dont l'audace, contenue, s'autorise d'un certain lyrisme, voire même revendique l'irréalisme. Les plus importantes de ces scènes peuvent nous retenir. Pour l'amour de sa « Dame » dont le

père a été tué par les paysans, Héron accepte de participer à un « raid » répressif. Il est spectateur plus qu'acteur. Mais, à un moment, pour sa propre sauvegarde, il doit combattre un jeune paysan. Il se prend au triste jeu, jusqu'à poursuivre et tuer son agresseur. Il réalise alors ce qu'il vient de faire, descend de cheval, berce le jeune mort, lance à Claudia un regard presque chargé de haine et part se laver, et pleurer au ruisseau voisin. Claudia le suit. Leur commune et simultanée prise de conscience est déterminante plus encore pour leur amour que pour leur position sociale. En effet, Claudia renonce du même coup à toutes ses anciennes valeurs et accepte l'amour charnel de Héron. Elle le rejoint. Passionnante dans sa démarche psychologique, cette séquence l'est plus encore par sa mise en scène. Tout d'un coup, au moment où Héron tuait, Huston a isolé les personnages principaux, oublié la bataille, changé son rythme, gommé les bruits ; seuls existent Héron et Claudia. C'est l'image qui nous dit tout. Puisque aucun mot n'est échangé entre les deux jeunes gens.

Plus irréaliste encore, dans le contexte historique, la scène du mariage. Poursuivis, seuls (les héros de Huston sont toujours des marginaux : ici un étudiant en rupture de Sorbonne, une orpheline, un noble « renégat »), Héron et Claudia se sont réfugiés dans un couvent. Les religieux ont refusé de les marier, puis, prévoyant l'arrivée de l'ennemi, n'ont pas hésité à les abandonner. Claudia s'approche d'un autel, dans l'intention très prosaïque d'y trouver des chandelles. Héron la suit... Alors, Claudia improvise leur propre mariage. Sans musique, sans poème, sans phrase, ce sacrement réinventé est d'une pudique émotion. Il est surtout impensable six cents ans avant nous. Irréalisme historique que souligne le dialogue. « Nous sommes unis au nom de

Dieu », dit Claudia. « Et au nom de l'amour », ajoute Héron.

Cette scène est significative de ce que j'appelle le modernisme d'Huston. Classique au niveau de l'écriture, couleur, cadrage, longueur du plan, dialogue, le style de Huston est moderne au niveau de la construction, du rythme, de la liberté avec laquelle on passe du réel au symbolique, du récit à l'ellipse.

Dans cette quête qui est la sienne, d'un sens à donner à l'aventure humaine, Huston trouve à soixante-cinq ans, la plus éclatante des réponses en donnant à l'amour les mêmes prolongements politiques et moraux que ceux reconnus par ses contemporains de vingt ans. Peut-on vieillir mieux ?

Mireille AMIEL.

A WALK WITH LOVE AND DEATH

U.S.A. (1969).

Réalisation : John Huston.

Scénario : Dale Wassermann.

D'après le roman de Hans Koningsberger.

Prises de vues : Ted Scaife.

Décor : Wolfgang Witzeman.

Musique : Georges Delerue.

Costumes : Leonor Fini.

Production : John Huston - Carter de Haven.

Interprétation : Anjelica Huston, Assaf Dayan, Anthony Corlan, John Huston, John Hallam, Robert Lang, Guy Deghy, Michael Gough, George Murcell, Anthony Nicholls.

DeLuxe Color - 90 min.

L'HOMME DE DÉSIR

LES ENFANTS SAUVAGES

VOICI une œuvre qu'il est facile d'enterrer sous les sarcasmes, comme cela s'est produit l'an dernier à Hyères ou à Nantes ; voici un cinéaste résolument à contre-courant, qui ne craint pas de se mettre à dos la majorité de la critique ; voici un film que l'on dirait fait pour déplaire, par-delà une certaine séduction de surface qui est la comme pour brouiller les pistes. Autant de raisons qui commandent *a priori*, notre sympathie.

On pourra, certes, regarder de haut Dominique Delouche, juger son inspiration démodée, stigmatiser son désengagement, suspecter la pureté de sa démarche créatrice, tourner en ridicule les implications spiritualistes dont il se prévaut ; comment, cependant, ne pas louer son obstination et la remarquable

continuité de style qu'il affirme depuis plus de douze ans (son premier film, *BÉATRICE, LA SERVANTE FOLLE*, date de 1958) ? Le sujet de *L'HOMME DE DÉSIR* lui tenait à cœur depuis longtemps : un extrait du découpage a été publié en 1963 dans la défunte revue « Cinéma-texte » ; pas un plan, pas un fragment de dialogue n'a été modifié. Les seules différences notables concernent la distribution des deux rôles masculins, confiés à des inconnus après que Massimo Girotti et Sami Frey, entre autres, eussent été pressentis ; mais cela va dans le sens d'un surcroît de rigueur, d'un beau refus de toute concession commerciale. Saluons du moins cette exigence peu commune.

« Réalisateur solitaire, Delouche a donné au court métrage français quelques-uns de ses plus éclatants

PASEO POR EL AMOR
Y LA MUERTE



EL ALCALDE DE BENALMADENA
M A L A G A



PASEO POR EL
AMOR y LA MUERTE.



PASEO POR EL AMOR Y
LA MUERTE.